

SØREN KIERKEGAARD
“UMA OBSERVAÇÃO FORTUITA COM RESPEITO
A UMA PARTICULARIDADE DE *DON JUAN*”

*Elisabete M. de Sousa*¹

(Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa)

“Uma observação fortuita com respeito a uma particularidade de *Don Juan*”² de Søren Kierkegaard (1813-1855), texto até agora inédito em língua portuguesa cuja tradução ora apresentamos, constituiu originalmente um artigo do filósofo dinamarquês para um dos principais periódicos de Copenhaga do seu tempo, o jornal diário *Fædrelandet* [A pátria]. Trata-se de uma crítica musical que veio a lume em duas partes nos números 1890-1891 do sexto ano de publicação deste jornal, a 19 e 20 de Maio de 1845, no mês seguinte ao da publicação de *Estádios no Caminho da Vida*, uma das obras maiores do filósofo. O facto de ser assinado por A., o mesmo autor da maioria dos capítulos de *Ou-Ou. Um Fragmento de Vida, Primeira Parte*, de 1843, acaba por ser uma das raras excepções à ligação de um autor-pseudónimo a uma única obra, um padrão observável com maior densidade no período entre 1843 e 1847, em pleno contraste com a assinatura S. Kierkegaard, a única a fixar-se como autor de obras desde o início da produção do filósofo até ao final, na maioria dos casos com um maior ou menor *ethos* ético-religioso, marcado todavia por um tratamento literário que individualiza esses múltiplos títulos. A escolha deste autor A. para assinar uma crítica musical justifica-se naturalmente pela ligação forte que o texto apresenta com o extenso capítulo “Os Estádios Erótico-Musicais ou O Erótico-Musical” do mencionado volume *Ou-Ou. Um Fragmento de*

¹ elisabetemdesousa@gmail.com

² “En flygtig Bemærkning betræffende en Enkelthed i Don Juan I-II”, in Søren Kierkegaards Skrifter, vol. 14, pp. 69-75; *Samlede Værker*, vol. XIII, pp. 445-456.

*Vida, Primeira Parte*³, o qual constitui o mais longo texto kierkegaardiano de estética e crítica não só musical, mas também dramática. Essa ligação, aliás, é explicitamente mencionada na segunda parte do presente texto. Como adiante veremos, não se trata, todavia, de uma mera repetição de propostas ou de teorias avançadas no capítulo do erótico-musical, e é precisamente da constatação da sua pertinência para o entendimento de conteúdos ético-religiosos recorrentes no pensamento kierkegaardiano que nasceu o nosso interesse por “Uma observação fortuita com respeito a uma particularidade de *Don Juan*”.

Mas antes de um breve comentário em que salientarei os aspectos mais relevantes do ponto de vista de uma estética das artes e de uma ética da comunicação, reservo algum espaço para esclarecer referências textuais e opções tradutivas. O *Don Giovanni* de Mozart-Da Ponte que hoje conhecemos não é o *Don Juan* que Kierkegaard na qualidade de A. comenta, pois, à semelhança do que nessa época ocorria em todos os palcos europeus, Kierkegaard assistiu a uma versão em dinamarquês com tradução livre do libreto e decorrentes desvios do ponto de vista da dramaturgia. Daí a minha opção por referir a ópera sempre por *Don Juan*, de acordo com a versão de Laurids Kruse (1778-1839) para o palco do Teatro Real de Copenhaga, bastante adaptativa quanto à dramaturgia e à tradução do próprio libreto, interferindo no desenho de carácter das personagens, como se depreende por exemplo em breves exemplos neste texto, se atentarmos no primeiro verso de identificação e árias, ou nalguns outros, que traduzi literalmente para que também assim se possa avaliar o impacto da versão de Kruse nas observações de Kierkegaard. É o caso de *Não, não quero!* que corresponde ao *Vorrei e non vorrei* de Zerlina no dueto *La ci darem la mano...*; de *A alma de Masetto vai sangrar*, que ainda assim não deixa de ecoar o desabafo de Zerlina *Mi fà pietà Masetto*; e *Sê minha*, o refrão que substitui *Andiam, andiam*, com implicações mais significativas, pois a sedução deixa de ser um envolvimento recíproco e participativo que, no original, é absolutamente pendular para ser apresentada como um movimento unidirecional. Este tipo de tradução interpretativa e muito adaptativa de Kruse tem, pois, de ser tido em conta para entender os comentários de Kierkegaard sobre o carácter de Zerlina, designadamente quanto à sua subalternidade diante de Don Juan e também de Donna Elvira. Uma outra referência à ária da guitarra deixa transparecer que com toda a probabilidade, embora não se conserve registo de orquestração que comprove qual o instrumento utilizado, a ária *Deh vieni alla finestra* não terá sido acompanhada à mandolina com

³ Vd. minha tradução (Relógio de Água, 2013), pp. 81-171.

consequente perda de uma essência encantatória e de simplicidade quase pueril que se faz ouvir no acompanhamento original. Quanto ao Sr. Hansen e à Sra. Kragh mencionados nesta crítica, como facilmente se depreende, trata-se dos cantores que protagonizam o mais famoso dueto de amor de Mozart, respectivamente o barítono Jørgen Christian Hansen (1812-1880) e a soprano Boline Margaretha Kragh (1810-1839).

No que diz respeito à terminologia utilizada por Kierkegaard, a palavra-chave é aqui *stemning*, que em dinamarquês, tal como o alemão *Stimmung*, designa disposição, mas também afinação, designadamente o momento prévio em que na orquestra os diferentes músicos afinam os seus instrumentos individualmente, por naípe e por fim em conjunto de orquestra. Em muitas das suas obras, Kierkegaard emprega o termo nesta dupla valência, em particular quando está em causa a relação com o leitor e deste com o autor e com o texto, como no capítulo do mesmo nome em *Temor e Tremor*. Atendendo à natureza deste texto que faz sobressair a valência musical do termo, optei por deixar em parênteses rectos o termo ‘afinação’ para que tal valência não se dilua. Além do mais, em “Uma observação fortuita com respeito a uma particularidade de *Don Juan*”, esta dupla valência está contextualizada de um ponto de vista estritamente musical no qual ‘disposição’ e ‘afinação’ constituem os dois eixos em torno dos quais o bom cantor – cabe aqui sublinhar o significado de *stemme*, voz, e a afinidade lexical com *stemning* – tem de construir a excelência do seu canto, para que possa produzir uma excelente prestação lírica e possa haver lugar ao reconhecimento da excelência dessa representação como lírico-dramática.

Na esteira de G.E. Lessing (1729-1781) e dos textos de crítica teatral que viriam a ser reunidos em *Dramaturgia de Hamburgo*, Kierkegaard revela aqui sólidos conhecimentos de dramaturgia e concepção cénica, de protocolos de representação no teatro lírico, designadamente do simbolismo da gestualidade, bem como da relação entre a profundidade psicológica de uma personagem e a dimensão dramática dessa mesma personagem. O filósofo dinamarquês não foi, portanto, um mero amador de teatro e as suas observações não resultaram de uma militância juvenil e diletante em busca de momentos de mera fruição. Tudo o que viu em palco foi observado, comentado e interiorizado para sua própria reflexão e estruturou o seu pensamento em torno de conceitos-chave, designadamente, apresentação e representação e a possibilidade de coincidência de ambas. Importa, pois, realçar igualmente as linhas críticas que haviam sido amplamente desenvolvidas no capítulo do erótico-musical, em particular, a personagem Don Juan como um caso de simultaneidade de apresentação

e de representação da ideia de sensualidade pristina e a essência não-reflectida e não reflexiva de Don Juan (ao invés de Johannes, o sedutor por essência reflectido e reflexivo). Não deixa porém de ser surpreendente que Kierkegaard tenha reservado para a pequena dimensão de “Uma observação fortuita com respeito a uma particularidade de *Don Juan*”, um extraordinário parágrafo (o terceiro, “De um cantor...”) para nos oferecer a mais rigorosa descrição do que é a simultaneidade de apresentação e de representação de uma ideia através do desempenho virtuosístico, neste caso, do cantor de ópera. Neste parágrafo, o desempenho do cantor lírico atinge a perfeição se, quando ele canta e desempenha o que está estipulado na música e no libreto, e que foi composto e escrito por outros, fizer ouvir também a sua própria reflexão sobre essa música e essas palavras, se, como diz Kierkegaard, ele projectar na voz “o piano da disposição”. E isto é tanto mais surpreendente se considerarmos o impacto que esta ideia tem sobre a definição do *ethos* do cristão cujo fundamento se norteia precisamente por estes vectores: só é cristão quem é transparente, quem é dotado de um pensamento e de um agir que constituem um só (tal como a figura sólida e sem fissuras do cavaleiro da fé em *Temor e Tremor*), quem se apresenta como Cristo e representa Cristo; e, tal como acontece com o virtuoso musical, o virtuosismo do cristão que se diga representante de Cristo só é alcançável através do cultivo da arte de viver como cristão, i.e. da prática e do exercício (lembramos essa sua outra obra, *Prática no Cristianismo*) de modo a que a virtude dessa mesma arte não acabe atraída. Esta proposta reveste a herança dos exercícios espirituais de um elemento estético que, por um lado, faz da existência cristã uma prática de arte e, por outro lado, materializa a união do estético, do ético e do religioso nessa mesma prática.

Cabe aqui realçar uma vertente da ópera mozartiana que é apenas explicitamente comentada por Kierkegaard num breve passo quando menciona Donna Anna. Refiro-me à troca de identidades presente em múltiplas interacções ao longo de *Don Giovanni*. Além da cena inicial em que Donna Anna toma Don Giovanni por Ottavio, e da cena vinte no mesmo primeiro acto, há ainda toda uma sequência de cenas durante as quais Leporello e Don Juan voltam a fazer-se passar um pelo outro no segundo acto, desde o final da cena um até ao início da cena do cemitério, na décima cena, e só a intervenção da estátua do Comendador repõe as respectivas identidades. Todavia a referência breve à inocência de Donna Anna liberta de infração ética quem ficou confundido e coloca inteiramente a irreflexão ética em quem assume ou obriga terceiros a assumir uma falsa identidade. Neste mesmo sentido, entende-se melhor como a crítica de Kierkegaard à idade contemporânea, à possibilidade de

uma igreja verdadeira, e ao próprio bispo Mynster, foca continuamente a ruptura abissal da simultaneidade de apresentação e de representação como personificada no Bispo, mas também no político, no teólogo e no homem de ciência. A idade contemporânea, os seus ideólogos, a Igreja oficial, o Bispo, apresentam-se falsamente como representantes de algo que, à partida, já contém em si elementos eticamente reprováveis, e acabam por personificar a crise de representação da sociedade contemporânea e da igreja em particular. Por isso, a voz com que se fazem ouvir, por maior que seja a sua eloquência, é falsa, não é autêntica, é um caso de ventriloquismo, como afirmou Kierkegaard nos seus diários e como denunciou nos números da sua derradeira obra, *O Instante*.

Que seja numa crítica musical que encontramos o mais cabal desenvolvimento desta ideia só eventualmente surpreenderá quem opte por não entender que, na sua existência de escritor e pensador, no método de exposição e comunicação por si escolhidos, na heterogeneidade da instância autoral, Kierkegaard acreditou ter encontrado o modo de cultivar e de simultaneamente deixar para sempre expressa a sua existência de cristão, através do exercício do pensamento que só foi possível através da prática de uma escrita que percorre repetidamente o corredor entre o estético e o religioso ao ritmo imposto pelo ético.

UMA OBSERVAÇÃO FORTUITA COM RESPEITO A UMA PARTICULARIDADE DE *DON JUAN*

O *Don Juan* de Mozart foi de novo levado à cena; posta em relação com muitas outras, requentadas, refinadas e pouco recomendáveis, o teatro tem nesta ópera aquilo que em linguagem doméstica se designa por uma boa carne marinada que se pode aproveitar durante muito tempo, regozijando-se o público desde logo ao saber que lhe será oferecida, mesmo que seja mais raramente representada. – No que diz respeito à récita, os jornais já deliberaram quanto ao todo e quanto ao particular, e nem me atreverei a ter alguma opinião igualmente pronta, nem sequer quanto ao negócio de apreciação vindo dos jornais. É uma bela e velha regra, esta do finado Sócrates, a de para entender uma coisa concluir com modéstia a partir do pouco para chegar ao muito que não se entende; nos jornais, a crítica de teatro impõe-me sempre a mais extrema modéstia e uma contenção estética quanto a qualquer conclusão.

Sobre a prestação do Sr. Hansen muito foi dito com validade universal e com uma habilidade digna de admiração e que de imediato se dá por acabado. Não me atrevo a dar imediatamente por acabado um juízo assim tão universal. Ao invés, há um ponto particular ao qual fui dando atenção, sobre o qual desejo alongar-me por um instante, solicitando eu o interesse de um leitor, pois que não desejo empatar ninguém que tenha tarefa urgente nem fazer perder tempo a homens de negócios. Prefiro muito mais alongar-me nessa particularidade, que não considero ser um ponto alto na interpretação e no desempenho do Sr. H., não tendo eu qualquer opinião sobre isto no seu geral, mas antes um ponto alto que se dá ou por este actor ter uma prestação globalmente tão elevada (o que não pode deveras ofuscar o verdadeiro brilho de uma particularidade) ou por ter uma prestação inferior noutros passos (o que deveras poderia em sentido relativo tornar o ponto alto mais conspícuo). Este ponto é o dueto com Zerlina no primeiro acto [cena 9], no qual, mesmo que porventura se tenha uma outra opinião sobre a relevância dos recitativos quanto à sua execução no nosso palco, se tem de considerar estes como um grande prémio absoluto.

De um cantor, é exigida primeiramente voz, então, exige-se dicção musical a qual é a unidade da voz e da disposição [afinação] e nada mais do que a maleabilidade da voz na coloratura e nos trilos, pois, enquanto possibilidade, é ela a comensurabilidade recíproca e, como realidade, é ela a consonância da voz e da disposição [afinação] na dicção musical; por fim, exige-se do cantor dramático que a disposição [afinação] seja a correcta em

relação à situação e à individualidade poética. Quando o cantor tem voz e lhe incute disposição, então, tem arte na paixão; se for simultaneamente actor, através de mímica, conseguirá ainda abraçar os contrastes no mesmo tempo. Quanto mais reflectido e mais exercitado no fazer rolar a voz no piano da disposição, de tantas mais combinações disporá e, desta forma, conseguirá cumprir plenamente as exigências do compositor, obviamente, quando a obra do compositor souber colocar exigências à dicção musical do cantor e não fizer parte das óperas impossíveis de suportar e de executar. Se for menos reflectido, não obterá uma amplitude tão grande na disposição e no carácter; mas há uma coisa que permanece: todo o fundamento mais universal da disposição, o conseguir incutir fantasia na voz, o conseguir cantar com fantasia. Foi uma dicção musical como esta que eu admirei no Sr. H. no ponto de que falámos.

Quanto ao dueto com Zerlina, fazem-se grandes exigências de uma maneira arbitrária. A primeira cena com Anna é demasiado tumultuosa para que se possa reconhecer quem é Don Juan; mas aqui tudo está em ordem, os que o rodeiam, afastados, a atenção extremamente focada no modo como ele neste agora aguentará o seu primeiro ataque; e pensamos assim: vamos conseguir ver aqui se Don Juan é um estroina e um cabeça-de-vento (aquilo em que alguém se torna quando quer ser um Don Juan), que possui em Leporello um trombeteiro crédulo e em Mozart um trovador impotente, ou então se ele é uma celebridade e a obra mais famosa da sua celebridade. O compositor cumpre com tudo o que é para cumprir. O acompanhamento é insinuante e persuasivo, retornando, encantatório, como a repetição murmurante do riacho, enquanto a orquestra toma conta de si e continua sem chegar ao fim; o efeito produzido induz-nos a sonhar, mas contudo cativa-nos, tal como o perfume das flores nos deixa estonteados; impele-nos para o infinito, não com a energia da volúpia, mas com a placidez do desejo ardente. Mozart sabe bem o que faz e não nos parece que uma Zerlina tenha pressupostos de individualidade que estipulem uma outra concepção, como por exemplo, a mais forte excitação da paixão dentro de uma partilha comum do desejo, na qual o entusiasmo feminino, com energia, ousa quase ombrear com a força natural de Don Juan; ou uma perdição feminina por Juan, a quem se submete um reino infinitamente feminino; ou uma resistência triunfante que sucumbe com orgulho; ou essa nobre simplicidade que se deixa enganar; ou essa pureza altiva que se deixa manchar; ou esse fervor humilde que uma vez ofendido fica ofendido para o resto da vida; ou essa ingenuidade profunda que uma vez abusada eternamente se queda abusada; ou a sagrada paixão da infinitude que se desgarra na perdição; ou temeridade feminina que acaba por se desvanecer,

etc. A sedução de Zerlina é uma boda sem festa que decorre sem qualquer alvoroço. O que é essencial é ter-se passado assim: ela não sabe como aconteceu, mas foi mesmo assim, e portanto foi seduzida*; e o resultado dos mais empenhados esforços de Zerlina no exercício do entendimento é este: isto não pode ser esclarecido. No respeitante à concepção que se faça de Zerlina, é isto de grande importância. É por isso que uma atriz, a Sra. Kragh, que de resto tem todo o mérito, cometeu um erro ao cantar a réplica *Não, não quero!* com uma entoação forte, como se fosse uma decisão que fermentasse em Zerlina. Longe disso. Ela está perplexa, tem a cabeça à roda, o coração confundido desde o princípio. Se neste ponto lhe atribuírem ideias, então, toda a ópera capitula**.

Quanto à réplica seguinte *a alma de Masetto vai sangrar*, o mesmo se aplica. Se esta simpatia vingar, então o todo não resulta aceitável. A réplica não tem de todo de significar algo mais e não tem de ser cantada de outra forma que não seja ficar *au niveau* com gesticulação involuntária, como por exemplo segurar no avental ou afastar de si o abraço de Don Juan. É precisamente isto que a torna bela e adorável, e a relação com Masetto, recta. Ouvir na ária *batti, batti* um feito de reconciliação é um puro mal-entendido. Ela nem sequer atingiu por completo uma sua ínfima consciência de si, a qual pode sempre ser à vontade suficiente para a casa de Masetto, mas não para a astúcia de Don Juan; ela vê que Masetto está zangado, então, nada mais há afinal a fazer que não seja dizer bem dela, a

* É por isso que Leporello e Zerlina poderiam muito bem conversar os dois, se ele lhe contasse a respeito de Don Juan o que ele em dias idos dissera a Elvira, e aquilo que acima de tudo a alvoraçara: “Sim! Oh, sim! Isso é tão estranho, pois tanto se está, como se não está.” E então Zerlina diria: “Pois não é que, digo eu, nada se sabe de como a coisa se passa.”

** Neste caso, a disposição estrutural altera-se: O que há de profundo e de grego no facto de Don Juan tropeçar numa palha, numa pequena Zerlina, na medida em que ele cai sob forças inteiramente diferentes. O efeito total e a totalidade são perturbados. A paixão de Anna, o assassinio do Comendador, o reencontro com Elvira, tudo vai contra Don Juan; está prestes a que o façam parar e pela primeira vez na vida recobra o fôlego. Tudo isto aconteceu tão cedo, nas duas primeiras cenas, a ópera está então no seu princípio. Como há-de vir agora a ser a sedução que decorre na peça? De uma de duas maneiras: ou uma sedução tão difícil e perigosa que o incitamento da tensão inflama a sua extrema volúpia e extrema energia (que no entanto enfraquecerá o efeito e será enfraquecida pelo efeito de Anna e de Elvira); ou a [sedução] de uma insignificante, pequena e adorável camponesa, com natural malícia e infantilidade, uma formação feminina que apenas se encontra de maneira aproximada no norte e para a qual a Igreja Católica tem uma categoria mista. Don Juan está portanto bem no seu elemento, mas o efeito dos restantes não enfraquece. Esta é a intenção de Mozart e nesta intenção possui a peça a sua bela unidade e Mozart, a sua afortunada tarefa. Don Juan e Zerlina relacionam-se mutuamente de modo imediato como poder natural diante de uma determinação da natureza, uma relação puramente musical.

ele e a si própria; pois, para ela, tudo o que se passou não ficou nela claro, e a sua inocência, na sua inocência, é para si inteiramente indubitável. É nesta ingenuidade que ela tem de se manter; ela nem sequer pode propriamente chegar a perceber como pode Masetto ficar tão zangado. Por isso, é melhor que a reconciliação não tenha qualquer carácter, como se ela fosse agora salva. De modo nenhum; assim que ela vê Don Juan, então, a coisa recomeça e ela tem então de voltar a lamuriar-se um pouco junto de Masetto; e então consola-o; e então acaba por acreditar que Don Juan e Masetto se tornaram inimigos, saberá Deus porquê, e é ela quem há-de fazer que se entendam. Deixa tu passar alguns anos e faz menção de visitar Mme Masetto; encontrarás Zerlina, no essencial, em nada mudada. Tal com ela anda por ali a brincar durante a ópera, também anda agora a cirandar em sua casa, gentil, extremamente adorável. Se lhe disseres: “conta lá como foi com esse senhor Don Juan”, então, ela responderá: “sim, foi estranho, uma boda estranha, um tal escarcéu, e eu tive de andar num reboição de um lado para o outro, umas vezes era Masetto que resmungava, outras vezes Don Juan a querer falar comigo; e é bem certo que se eu não tivesse lá estado, haveriam então de se ter matado um ao outro.” Assim tem de se manter para que seja clara a diferença feminina para com Anna e Elvira. Anna é proporcionalmente muito menos culpada do que Zerlina. Ela tomou Don Juan por Ottavio, nada mais do que isso. Mas porque, em sua essência, está amadurecida, isto é suficiente para a deixar perturbada quiçá para toda a vida. Ela cala o assunto tanto quanto lhe é possível e então a vingança fá-la estalar de raiva. Porém, Zerlina não tem remorsos, tanto vai ao baile com Don Juan como confessar-se a Masetto, é algo com alguma coisa de inteiramente estranho, e para cada um dos senhores interessados, na sua vez, isto já basta. Ela está disposta a tudo, sente que anda na sociedade de damas distintas e que é tão importante como as outras; ela participa na captura de Don Juan, não porque ele a tenha seduzido, mas porque ele bateu em Masetto (fica claro que ela confunde o físico com o moral) e, por isso, não acha que Leporello tenha tanto a mesma culpa por ter batido em Masetto, o seu pequenino Masetto a quem ela tanto quer e os outros tantas maldades fazem. – Elvira é uma figura feminina gigantesca com absoluta paixão para apreender o que significa ser seduzida. Ela não quer salvar do mundo uma migalha que seja de honra, ela quer parar Don Juan, obviamente que com a reserva de, se Don Juan vier a ser-lhe fiel, então, ela desiste do negócio itinerante da missão. Mas, assim, ele também acaba mesmo por parar. Isto é autenticamente feminino, é uma invenção excelente. No entanto, observada como mulher, na sua missão ela está de certo modo *außer sich* e, por isso, tem consequentemente de se abater sobre

ela uma luz cómica. Não estou a pensar na sua situação profundamente trágica no segundo acto, quando toma Leporello por Don Juan, acerca da qual um autor disse que é quase cruel; penso antes noutra coisa. Ela própria foi seduzida e quer agora salvar outras sem ponderar que, em semelhante empreendimento, cabe fazer estudos prévios e vários *examina* por via dos quais se adquire aptidão para nos pormos no lugar dos outros. Disto, ela não é de todo capaz. Por isso, também não é capaz de se fazer entender por Zerlina. Aqui, Elvira torna-se cómica. Ela transfere todo o seu pathos para Zerlina e no fim Zerlina é afinal capaz de entender melhor Don Juan do que apreender Elvira. Por isso, uma actriz que represente Zerlina não deve, como em tempos idos acontecia na ópera, ficar apavorada, dominada pela angústia diante do discurso de Elvira; isso é excessivo. Ela deve ficar admirada com essa nova surpresa e admirada de molde a que um bom espectador quase sorria com a situação, enquanto apreende o trágico em Elvira. (A concluir amanhã)

§§§

Uma observação fortuita com respeito a uma particularidade de Don Juan
(Conclusão)

Agora, sobre Don Juan. Se o cantor colocar fantasia na voz e fizer uso dessa execução como acompanhamento, como fica então? Então, passa a ser uma situação de sedução; talvez, mas não numa ópera, ao invés, num drama, no qual um sedutor não canta à rapariga, mas para a rapariga, para que ele por essa via possa puxar pela fantasia dela. Vou esboçar uma situação destas. Não se fica com camponesa nenhuma, mas com uma *donna*, uma rapariga amadurecida com pressupostos significativos. O sedutor tem voz, sabe colocar-lhe fantasia. Então, por vezes canta-lhe o que ela bem gosta de ouvir. Então, escolhe um dia ao acaso, canta-lhe então este número de Don Juan. Executa-o com toda a inspiração da fantasia. É óbvio que não olha para ela, nem um relance, nem um olhar atraente, ou então tudo se perde. Ele olha em frente, e a voz desponta na disposição e no aliciamento da fantasia. Então, a *donna* escuta, segura como está, e como ela sabe que ele não está a cantar *para* ela, que a ela não se dirige, então, deixa-se levar pela exaltação e, como eles se tomam por igualmente fortes, o sedutor tem de criar o primeiro encontro amoroso na fantasia e no fugaz cara-a-cara da intuição da fantasia e do pressentimento. Se isto vier a ser apresentado, então, não se fica essencialmente com uma ópera; antes se forma uma transição desta situação para uma realidade reflectida da sedução, de um drama ou de uma narração.

Se agora a tarefa do Sr. Hansen fosse a de constituir esta situação num drama, então, a sua execução seria *omnibus numeris* absoluta, e quem quer que na verdade se dê a tais observações certamente não negará que impressiona ouvir uma tão formidável prestação. Calmo, com insinuação na voz, pleno de anseio e sonhador, todavia, distinto na expressão, articulando cada uma das letras para que nada se perca ou se desbarate, ele produz um raro efeito. Mas quando se trata de uma ópera, e é aqui que o combate se trava, então, esta formidável prestação não encontra o seu devido lugar, não temos uma maçã de ouro numa taça de prata⁴. Nem Don Juan é um terno tocador de cítara nem um sedutor que use semelhante máscara no primeiro assalto. Se tomarmos um outro passo da ópera, por exemplo, a ária da guitarra ou a interferência de Don Juan na primeira intervenção de Elvira, *poverina, poverina* [acto I, cena 5] então, direi que, com maior insistência nesta última, aquela prestação deverá aqui ser usada. Semelhante exclamação não diz essencialmente respeito a ninguém; é Don Juan que ali está como que a meditar em si próprio antecipando o desfrute. Por isso, deve colocar-se fantasia na voz e o irónico não deve emergir através da reflexão de Don Juan sobre a relação, antes cabe ao espectador que entenda Don Juan. Também por isso o actor deva prestar atenção e ficar calmo neste instante, conquanto seja por outro lado adequado que, sob uma espécie de tensão, ande para trás e para diante durante a ária. Mas acima de tudo não deve chegar-se à frente enquanto canta estas palavras, pois não é de todo a Elvira que cabe ouvi-las. Também não haverá de cantá-las a Leporello à semelhança do restante na ária. Essencialmente, significam apenas que Don Juan está de bom humor. O incomparável efeito desta situação não tem de resultar da reflexão ou da abrangência de Don Juan, antes cabe procurar no efeito total que um autor consignou.

O dueto com Zerlina, canta-o Don Juan a Zerlina. É Don Juan, e Zerlina é uma pequena camponesa adorável. Em comparação com aquela dama na situação ficcionada, tornava-se necessário começar dessa forma, porque não se tratava de atrair desde já. Por isso, começava-se por um sonho inocente, e isto vale para qualquer sedução: um abortamento espontâneo deita então tudo a perder. Que não se deduza do facto de Zerlina ser agora uma camponesa dever Don Juan começar com brincadeiras de mau gosto; Don Juan nunca faz tal coisa. Irreflectido, porém, enquanto poder da natureza, ele tem sempre dignidade e graça. Os recitativos anteriores ao dueto, em bom sentido, são deveras langorosos, o que está cabalmente

⁴ *Provérbios*, 25,11: “Como maçãs de ouro em salvas de prata, assim é a palavra dita a seu tempo.”

certo, porque Don Juan não tem reflexão; e conceber uma camponesa sob um *surtout* idealizante dentro de uma intuição da fantasia ampla como esta, quando, na sua qualidade de Don Juan, se tem a certeza de que, a ela, momentaneamente, já lhe basta ter como ocupação ver e admirar o belo homem, é excelente para lhe deixar a cabeça à roda. Um sujeito que se precipitasse e chegasse a vias de facto acabaria por ser entendido por Zerlina com excessiva rapidez, deixando-a atenta, já que Zerlina é casta, em toda a sua ingenuidade, e não se entende com brincadeiras; mas esta, nem sequer a entende mesmo. Entretanto, e como comentário absolutamente importante para a superioridade de Don Juan, ver-se-á como ele apanha moscas com doces, ver-se-á como em certo sentido ele tem razão quando diz a Elvira: “ela era só uma brincadeira”. Esta réplica não é maliciosa nem irónica; é imediata; Don Juan considera Elvira demasiado grandiosa para se deixar impressionar por uma relaçãozinha como uma Zerlininha: ela é a seduzida, κατ’ ἐξοχην [por excelência], e é Zerlina! É bastante fácil conceder a Don Juan um pouco de reflexão; na ópera a arte é justamente mantê-la afastada para que Don Juan com pouca reflexão não se torne uma figura medíocre e para que a ópera não veja a sua construção falhar. O actor há-de garantir a superioridade através da pose, da expressão do rosto, do gesto, da representação, com toda a plenitude da personagem.

Começa então o dueto. A generalidade sonhadora do acompanhamento (causada pelo facto de a música ser um meio universal) quer-se ouvida distintamente na aplicação de Don Juan, por via da qual ele agarra Zerlina, no seu poder natural e no do acompanhamento. Como ele está então no seu melhor e a vê atordoada, vendo que o seu não-querer é uma rendição ilusória, então, toda a sua superioridade se agrega numa onipotência quase imperiosa. É o amor-próprio (o sentimento de si) da força da natureza. O acompanhamento do primeiro *sê minha* não é de todo insinuator, é antes enérgico e decisivo. Neste agora, ela submete-se. Obviamente, Don Juan não o faz dessa forma. Vê-se aqui de novo a sua superioridade. Em relação a Anna, Elvira e outras que tais, não é inconcebível que Don Juan, no instante em que triunfou, desfrute do prazer de maneira tão forte que, sendo ele um amante que igualmente dá tanto poder quanto aquele que ele toma, só no instante seguinte ele seja um sedutor. Mas Zerlina é conquistada e ele serve-se dela de outra maneira. Aqui, a brincadeira é justamente o desfrute e, no seu elemento, Don Juan é imediato e musicalmente puro. Para ele, Zerlina não é algo de menos considerável do que qualquer outra mulher, mas algo diferente de Elvira e de Anna e, então, em certo sentido, é para si igualmente atraente e dá-lhe tanto que fazer como as outras. Por isso, repetirei, Zerlina tem de ser mantida de molde a que ela, quando

é vista e ouvida na relação com Don Juan, produza no bom espectador uma certa animação, porque debalde aplicará nela a categoria séria, e de molde a arrancar um sorriso quando for vista na relação com Masetto, porque, essencialmente, Zerlina nem é seduzida nem é salva, antes está continuamente em apuros.

Porventura uma ou outra pessoa, várias, até mesmo a maioria, opinem que tudo isto é uma insignificância, pois também quase nunca se vê realmente fazer de Zerlina um objecto de compreensão estética. Eu próprio estou inclinado a considerar isto uma insignificância e, por isso, sinto-me obrigado a pedir desculpa ao Sr. Hansen, posto que ao ver o seu nome mencionado talvez se dê ao incómodo de ler este escrito, e ao *Fædrelandet*, por eu os ter curiosamente agravado com uma contribuição como esta, cujo erro é justamente não ser suficiente agravante. O Sr. Hansen poderá perdoar-me facilmente. Que fortuna, quando se tem o desejo e se fez a sua escolha na vida, ter então justamente a voz para o canto que ele tem; que fortuna, quando se tem o desejo e se escolheu a profissão, ter então enquanto actor tantas boas qualificações quanto ele efectivamente tem. Quando já se deu tanto e também disso se ganhou alguma coisa, bem que se poderia ser pródigo e conceder um pouco de tempo de prática ao andar e ao porte. Na verdade, eu não haveria de crer que as minhas pernas ou o meu andar tivessem qualquer relação com a minha compreensão da mais imortal das óperas; antes houvesse eu de ter pernas para correr daqui para fora.

A.